

中国传统“雕塑论”何以匮乏？

——兼论敦煌艺术“塑绘不分”现象

易存国

中国传统艺术积累有丰富而宝贵的实践创作经验与思想理论资源，在不同类型上都基本自有一套理论话语和知识谱系，如诗论、乐论、画论等，却唯独缺少雕塑论，这是一个重要而饶有兴味的理论话题。本文从问题意识出发，结合敦煌彩塑与壁画艺术加以分析，通过对“塑绘不分”现象的解析来寻求本论题的突破，并针对“塑绘不分”与中华艺术追求“乐舞精神”等观点内通展开探索。

纵观中国古代艺术史，不难发现一个既发人深思而又饶有兴味的文化现象：中华艺术在不同类型上都基本自有一套理论话语和知识谱系，如音乐有“乐论”，舞蹈有“舞论”，戏曲有“曲论”，书画有“画论”和“书论”，建筑有“造园论”等，且不说文学中有大量的“诗论”、“词论”和小说评点等，可惟独雕塑缺乏“雕塑论”。中华民族曾经创造出大量优秀的雕塑艺术品，且留传至今，这种艺术实践成果的丰富性与艺术理论的匮乏性之间所形成的巨大反差，到底该作何解释？对此，笔者针对中国传统文化中“多元共生”、“塑绘不分”等现象做一思考，以就正于方家。

一、“多元共生”与“塑绘不分”

自然生态的多样性发展是人类文明进步的逻辑前提；同理，人类文化的“多元共生”亦是其发展的主要路径，就本质言，它主要体现为三种文化的“多元共生”。具体来说，“物质文化”体现为工具制造，“精神文化”则导源于情绪宣泄和对生命之秘的渴求与索解，从而体现在原始巫术乐舞等上面。当人类开始将目光投向身外时，文化就呈现为一种有意义的自觉，本能性的因素自然就逐渐失去其关注的重心，而退居其后成为一种“欲情文化”。在以生存为中心，以工具为武器，以乐舞的满足来叩问生命意义时，就逐渐形成了各自所代表的文化类型。于是，物质文化的工具制造诞生了雕塑，精神文化的巫术乐舞发衍了音乐歌舞，而欲情文化的饮食男女则推出了彩陶等。

据传，唐朝著名雕塑家杨惠之著有《塑诀》一书，惜佚不传。

易存国：《中国古琴艺术》，人民音乐出版社 2003 年版，第 16 页。

本文系教育部人文社科规划项目“作为非物质文化遗产的中国艺术研究”（项目编号：06JA760019）、2007 年度“福建省高等学校新世纪优秀人才支持计划”阶段性成果。

人类与文化是共生的,文化本身所具有的审美性正是人类追求的人文境界。所以,以雕塑为代表的物质文化靠近了艺术,从而一举突破了物质本有的功利性目的;而从巫术歌舞走来的音乐舞蹈在具有宗教性迷狂特征的同时,因本身就具有精神性特点,二者遂一拍即合,共同以“道成肉身”的精神性存在为人类更高的精神追求服务;欲情文化则由于难以摆脱自身的功利性而在人类创化追求的过程中被逐渐边缘化。艺术与宗教遂成为人类精神文化的两种高级形式,这正是乐舞与雕塑被认为是人类艺术之始的内在原因。也正是在这种意义上,梁思成才得出雕塑乃“最古而最主要之艺术”的看法。他说:“艺术之始,雕塑为先,盖在先民穴居野处之时,必先凿石为器,以谋生存;其后既有居室,乃作绘事,故雕塑之术,实始于石器时代,艺术之最古者也。”石器从实用性向功能性、再向寓意性和象征性发展的过程中,其内在的多种统一(如功能性与形式感、技艺性与愉悦性、空间性与时间性、可控性与神秘性等),使其积淀下了更多的人类文化因素与生命精神的相通感,这种可知与未知、预知的结合直接触及到人类精神的底蕴——宗教色彩和艺术审美。这也正是雕塑作为从物质文化脱胎而来的艺术与从原始巫术礼仪进化而来的乐舞齐头并进的深层根源,同时也是艺术与宗教心性相通的根本因由。

有学者认为,中国古代雕塑与巫史文化、宗法制度、礼乐丧葬、宗教文化等有紧密联系,它们从文化形态上即已限定了中国古代雕塑的基本发展形式,该观点凸显了中国古代雕塑艺术的文化背景和问题描述。我们认为,作为学科理论发展而言,造成雕塑论匮乏的内在原因主要有如下几个方面:

首先,从物质文化衍化而来的雕塑艺术走上了精神追求之路,它与以乐舞为代表的艺术类型有着精神上的相通。我们知道,中国文化传统是趋向于审美精神追求的,它以“乐舞精神”为标志,在广度、深度和高度等方面都达到了相当的水准。雕塑从工具化形式走来,它在逐渐步入玉器、青铜器和工艺饰器摆件等时代之后,身上就打上了礼乐器具的伦理性色彩。尤其是青铜雕塑艺术的隆盛正是华夏礼乐文明的鼎盛时期,同时也是“巫文化”的发达期。这种形势的出现一方面使雕塑艺术服务于伦理和世俗,朝着工艺美术方向发展;另一方面又受到纯粹精神的影响而朝向乐舞艺术的精神性方向前进。于是,乐舞艺术理论的发达限制了雕塑艺术理论的独立自主发展,而向绘画方向的靠近又出现了“塑绘不分”的传统,结果是画论吞蚀了雕塑论。雕塑不期然走进了一个尴尬的历史怪圈:一方面,在历史上它的功能性特点表现得十分出色,既推进了工艺美术的大踏步发展,又频频出现在伦理性类型方面,如陵墓雕刻、墓俑雕塑和宗教雕塑等;另一方面,“塑绘不分”又使其自身的语言日趋萎缩,愈加追求精神性的流畅线条,线形表达成为它的主要方式。这种艺术语言的趋同是造成雕塑理论呈现“真空”状态的主要原因。

其次,“塑绘不分”传统进一步加剧了雕塑走向与绘画表达的一致。最早的刻符(乃至甲骨文、石鼓文、金文等)实际上正是一种与雕刻(塑)在本质上并无分界的“字”,所以,中国的字一刻符—线条—书法—绘画—雕刻(塑)实际上隶属于同一系统。“塑绘不分”不仅恰当地标明了历史事实,更是历史的原初本相。这样,书—画—雕实际上都同“字”达成了内在血脉的贯通。这种贯通使中国雕塑具有明显不同于西方雕塑的特点,而呈现出一种扁平的体面和线条的流畅。若结合汉字来寻绎其表现特征,我们就会发现,其间正通向一种“乐舞精神”,这使得字—书—画—雕共同呈现出一种流畅如音乐、节奏如舞蹈的精神性特征,而脱却了沉滞的实体。从中国雕塑与书法文字同属于“刻”的早期形态来看,文字是“雕塑”的精髓。文字晚于绘画。从书画二者之间要找出发生学上的关联似也殊非易事。而作为汉字艺术的中国书法糅文字于艺术法度之中,通过畅情地宣泄既达到了“跳舞”的目的,又戴上了理性的枷锁。

从历史的线索看,先有了语言(音),才有了文字(形、义),而后有了以文字为载体(形、象)和内蕴(义)的书法艺术。文字的产生从本质意义上说,最初与语言一样,同为表情达意、传递信息

梁思成:《中国雕塑史》,百花文艺出版社 1997 年版,第 1 页。

参见胥建国《精神与情感——中西雕塑的文化内涵》,商务印书馆 2003 年版。

的工具。因此,文字之于书法是语言发展的某种情感形式上的补充,因为语言以其原初声音讯号来表意必须借某种形式作为传达的载体,而当文字走向语言的形式化和丰富性之后,尤其是当人类日渐走出大自然而建构起丰富的主体自身时,“意”的表达逐渐充溢和越出了原初功利性目的,从而更多地具有历史性因素和人文色彩。实际上,文字成为华夏艺术独特的艺术类型不仅出于汉字的自身特征及其发展规律,还与华夏先民很早就重视传达“情”感意义也有内在联系。这也许就可以解释:为什么最早的某些“文字”不为人们所重视,仅视其为“刻符”而靠上绘画,那些最功利性的文字遗存因具有太强的实用性因素而被剔出书法艺术之外,而只有那些处于“似与不似之间”的抒情写意的文字书写才具有书法艺术的特征。书画艺术之称有其一定的合理性,因为“书”之成为“法”盖因其源于文字的某一阶段。而最早的文字“刻符”常被人视作“画”,因其具有强烈的动势以及象征性和直观性色彩,我们可以从仰韶文化陶器上的刻符文字中找到证据。据考古学家认定,中国文字的祖先是陶文,约比甲骨文字早两千年,专家们将发现于山东省东南部的一种刻划在陶器上的符号称作“大汶口文化”(公元前4500年至公元前2500年)的“陶莫文字”或“大汶口文化发现的图像文字”。我们认为,“汉字艺术”观的提法是适切的,“我认为汉字艺术就不仅仅是书法。汉字艺术出现三种方式:一种是写的,一笔而就,见力度,见功夫,中国书法主要由此发展;第二种是刻的……第三种是画的……”这就解决了书法艺术称谓的历史性局限,不是“书法”“包纳一切,而是汉字艺术包括‘书法’”,就此而言,汉字的产生与书的“法度”就逐渐靠近了绘画,从而成为一种艺术。

从这一意义上说,“书画同源”不啻为一种正确观点,但同源并非意味着“同流”。源流的关系问题产生在时间观念之中和文字的发展当中,所以,汉字艺术与书法艺术二者之间存在广狭之分。汉字艺术一部分可以发展成具有极强的抒情写意功能(不考虑其书面信息传递特征)从而成为书法艺术,而其他方面的展开则因其具备语言文字的说明性而具有艺术性或非艺术性特征。作为“书艺”之称的“书法”则要晚得多。大体而言,出土于山东大汶口文化遗址的陶器上,刻有不同形体的复杂图形符号和刻符,这些刻符和图形符号同后人总结的汉字组字规律“六书”有着一定的内在联系。由于汉字由图画文字发展而来,汉字的发展改变史又是图画文字的象形、象意特征渐次退化的历史,所以特定的文化形态虽然经历了一个不断符号化、线条化、轮廓化、抽象化的过程,但是该文字借其形而表其意的文化功能色彩却一直延续了下来。由于书法之“动”带来了时间性的空间走势,是为“纸上的舞蹈”,舞之节奏化为动态的时间性潜流。这种意趣的追求使人们从中发现了书法的真精神,即借“舞”形以传“气韵”,借“节奏”以达“生气”,从而将书法艺术(乃至绘画等艺术)一同送入到默会感想与冥念的形神合一、动静合一、时空合一的超越境界,极大地调动了汉字的多重功能和华夏民族的深层文化心理。“龙飞凤舞”的情感积淀在这里找到了最契合的形式手段。如果说,旋律、节奏与和声作为音乐的三大基本要素足以彰显“乐”之情感效应的话,那么,书法艺术不仅以其运动的线条轨迹传达了节奏与旋律,更以其形式上的多重呼应(字与诗、诗与形等)构成了一幅多声部的和声与灵动的舞蹈画面。在这种条件下,不仅“诗书画印”的文人画因为带有乐舞精神而走上了正途,成为华夏艺术之代表,同时不期然带来了画作的新景观(寓时间于空间),进而达到了“书”“画”共生互进、比翼双飞的局面,从而使中华艺术史出现了唐宋诗词乐舞发展的高峰,也带来了中国画坛的巅峰状态。

正由于书法艺术作品中贯通有一种“笔走龙蛇”的乐舞精神,华夏艺术才以其至诚本真的生命性、广博深邃的时空性、气象万千的历史性和辩证演进的涵融性将书法艺术带入到一个新天地,并最终达到了“代表着中国人的宇宙意识”这一高度。也正因为如此,“中国画里的空间构造,……而是显示一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感性。确切地说:是一种‘书法的空间创造’。中国的书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏艺术。它具有形线之美,有情感与人格的表现”(宗白华语)。从中国书画艺术中渗透的“乐舞精神”看,其间的关系由内层而外层的层级依次为:乐

《汉字艺术鉴赏》,见张道一主编《美术鉴赏》,高等教育出版社1998年版。

舞”字书画,是“乐”带动了“舞”,融进了“字”,拉动了“书”,启明了“画”。从通向“乐舞精神”这一方向看,书与画的源是相通的,在艺术表现“道”的精神上也是相通的,在这样一个文化大背景下的华夏艺术类型之间具有某些相通性,总的原因均导源于“龙飞凤舞”的“乐舞精神”。

正是在这种总体一致的状况下,中国雕塑艺术在精神上靠拢了书画中的乐舞,而在理论上亦与乐论、书论和画论相通。这并不是中国雕塑及其理论现状的悲哀,而是一种历史的发展事实和审美特点。宗白华对此虽然没能从理论上作具体分析,但他精辟地指出:“中国雕刻也象画,不重视立体性,而注意在流动的线条。(原注:中国古代的绘画和雕刻是一致的……这一点,希腊也是同样。不过希腊的绘画和雕刻是统一于雕刻,中国则统一于绘画。敦煌的雕塑,背后就有美丽的壁画。雕塑的线条和背后壁画的线条色彩是分不开的,雕塑本身就构成壁画的一个部分。)”他又说:“在中国则人体圆雕远不及希腊发达,亦未臻最高的纯雕刻风味的境界。晋、唐以来塑像反受画境影响,具有画风。杨惠之的雕塑是和吴道子的绘画相通,不似希腊的立体雕刻成为西洋后来画家的范本……中国画以书法为骨干,以诗境为灵魂,诗、书、画同属于一境层。西画以建筑空间为间架,以雕塑人体为对象,建筑、雕刻、油画同属于一境层……中国人物画则一方看重眸子的传神,另一方则在衣褶的飘洒流动中,以各式线纹的描法表现各种性格与生命姿态。南北朝时印度传来西方晕染凹凸阴影之法,虽一时有人模仿(张僧繇曾于一乘寺门上画凹凸花,远望眼晕如真),然终为中国画风所排斥放弃,不合中国心理。中国画自有它独特的宇宙观点与生命情调,一贯相承,至宋元山水画、花鸟画发达,它的特殊画风更为显著……气韵流动,是诗、是音乐、是舞蹈,不是立体的雕刻!”

再次,从中国雕塑的三大类型来看,陵墓雕刻与墓俑雕塑都是为逝去的生命服务,其虽然稟有“事死如事生,事亡如事存”的传统观念,但毕竟为活生生的现实生活服务的情形较少。西方多有为生者塑像的传统,而中国则默守一种不成文的习惯:不为生者立像(那些具有浓重政治色彩的情形除外)。于是,在乐生和重死传统影响下的人们执著于现世追求,雕塑艺术理论的成熟与总结自然便落后于具体的艺术创作实践。更重要的是,中国雕塑的第三大类型——宗教雕塑,固然留下了大量的雕塑作品,但其所本却非中土造像理念,而主要得益于佛教造像的法则要求,即“三十二相”和“八十种好”。虽然佛教进入中土难免有一个华化的过程,且多有采自生活的范本转型和表现之相对自由发挥空间,但毕竟脱胎于对佛教人物的传移模写等,也毕竟有一个主体精神和基本要求存在。所以,留传下来的优秀人物雕像也就存在一个“拿来主义”的基本立场,这一点毫无疑问从根本上制约了中国雕塑艺术(尤其是佛教造像)理论的发达与成熟。

最后,左图右史的中华传统文化无形中导引着诗、书、画、印相结合的文人艺术逐渐占据中国艺术文化的主流,使得原本具有物质性材料和工艺制作特征的雕塑更趋下沉,甚至被目为“皂隶之事”而得不到应有的重视和礼遇。在文人知识分子的观照缺失与中国传统文化中“重道轻器”思想观念的双重挤压下,雕塑艺术在中国遂处于边缘化状态,上升不到主流艺术的文化层次,使其更缺乏理论系统的知识储备和经验总结,而逐渐演化为工匠们生存的技术和传统手工作坊式形态。这种疏于从理论上将其放置在中国文化史和艺术史中进行系统整理的做法,无疑制约了雕塑自身有序性发展和理论上的总结与有意识推进。凡此种种,决定了雕塑艺术在中国艺术史上的边缘化状态。所幸的是,敦煌彩塑艺术为我们保存了承续中华文化道统而又别具特色的艺术珍品,尤其是莫高窟第45窟唐代彩塑奏响了一曲“天鹅之歌”,从而为中华雕塑艺术史涂上了一层暖暖的亮色。

结合中国艺术的总体特征看,雕塑与绘画的关系颇类似于音乐与舞蹈的情形:乐主舞辅,画主塑辅。“画”发展到极端就是宋元以后主宰画坛之文人写意的“大象无形”,从而导致雕塑更趋

宗白华:《中国古代的绘画美学思想》,载《文艺论丛》1979年第6期,上海文艺出版社。

《宗白华全集》第2卷,安徽教育出版社1994年版,第100—103页。

这种造像仪规也成为中国历代佛像艺术匠师们的“法宝”,辗转流传,世代相继。

边缘化状态;当“乐”发展到极端,即是中国传统古琴文化的“大音希声”而使“舞学”边缘化。而文人画恰正内渗有礼乐精神和乐舞气韵,其结果,雕塑便在可预见的条件下指向了精神向度:“塑”以线条的形式结合壁画而走向了“乐”的旋律,不期然表达出气象非凡的“乐舞精神”!这种情景的出现,可以解释敦煌艺术(不仅仅是雕塑和壁画)为何具有一种令人惊异的美感,其内驱力正是融造型与表演于一炉、糅时间与空间为一体、合视觉与听觉为一身的敦煌壁画艺术的乐舞气韵。“其结果是佛学的玄学化(禅宗)与佛像雕塑的书法化(‘飞天’壁画)的出现。在这些艺术家看来,艺术的使命不应当是塑造供人膜拜的‘物’‘形’‘象’的‘神’(佛及佛像),而应当去表现不滞于物、形、象,备于‘我’的‘神’。于是,作为佛像的附带部分的衣饰被推崇为‘曹衣出水’、‘吴带当风’的中国雕塑艺术家(他们的社会身分是工匠)格外着重,因为衣服的褶皱及衣服上的飘带最易和最适合于书法化的处理,表现出‘形’背后的‘神’。一些艺术家明确意识到塑造和凿造佛像严重地限制了他们如舞刀、舞剑、解牛一般自由、放达地运笔,导致他们经常为物所役,于是就干脆放弃了雕塑这种艺术形式,而从事壁画创作,创造了许许多多作逍遥游的‘飞天’(本为佛教雕塑中一种陪衬性角色)形象。来势猛烈的佛教及佛教艺术在中国文化史上终成一曲‘于今绝也’的《广陵散》。”这一问题至关重要,为将此论题加以推进,拟结合敦煌艺术再做分析。

二、从敦煌艺术看“塑绘不分”

“塑绘不分”(或称“塑绘合一”、“塑容绘质”)在中国艺术史上是一个常见的现象,且由来已久。据唐人李绰《尚书故实》记载:“佛像本胡夷,材陋人不生敬。令之藻绘雕刻,自戴颙始也。”就目前材料看,或许可以认为戴颙是将彩绘与雕塑相结合的手法率先运用于佛教雕塑的第一人。戴颙之父戴逵善琴、书、绘与雕塑,颙曾参与其父的造像活动,如《宋书》卷九三《隐逸》所记载的那样,“自汉世始有佛像,形制未工,逵特善其事,颙亦参焉”。鉴于此,我们不难推定这一传统手法实际上可能在其父戴逵那里已经开始实施,有唐张彦远《历代名画记》为证,他说:“后晋明帝、卫协皆善画像,未尽其妙。洎戴氏父子,皆善丹青,又崇释氏,范金赋采,动有楷模。”

实际上,“塑绘不分”这一技法特点不仅是中国古代雕塑家的特点,同时也是画家们创作的特点,其目的无非是追求形神兼备之效果,因此往往结合传统绘画的主流——壁画,来共同追求一种整体意义上的和谐。这种和谐的美学特征是中华文化的本土结晶,渊源于汉晋以降的艺术传统,一俟遇上西来的佛教文化,便迅即擦出炫目的火花。对此,有学者说得好:“当佛教进入中国时,它第一次遇到了一个在哲学、历史和美术传统方面都是高度发达的高级文化。从以后曲折的‘吸收’过程看,与其说是佛教征服了中国,倒不如说是中国征服了佛教。佛教这个外来信仰只不过是把自己嫁接到中国传统这个巨大的躯干上而已。中国人在其文明开始时就会雕塑,因此他们不大需要雕塑美术方面的‘指导’。”中国雕塑以线造型的方法历史悠久,且成绩卓著,这一点尤为反映在陵墓雕刻上,如霍去病墓前石雕。唐代经济、文化、政治、军事的空前高涨同时带来了中国雕塑艺术的新一轮腾飞,它不仅表现在唐太宗李世民“昭陵六骏”雕刻上,更以敦煌彩塑艺术完整地展现了中国雕塑艺术的伟大与强烈的民族性和时代感,闪现出炫目的艺术光彩和审美精神。

与其说佛教给唐代敦煌石窟艺术披上了神秘的文化袈裟,倒不如说敦煌彩塑抓住了再一次表现自己的机会;与其说异域的文化风貌成功地突入到中华文明的体系之中,毋宁说敦煌彩塑(与壁画)以自己严整的“唐风”艺术表达了成功整合外来文化而进一步强健自身的雄强气概;与

丁方、张谦:《风化与凝聚·绪言》,北京燕山出版社1995年版,第10—11页。

雷·H·肯拜尔等《世界雕塑史》,钱景长、钱景渊译,浙江美术学院出版社1989年版,第32页。

其说佛教以其宗教性特征为敦煌文化注入了新鲜血液,还不如说敦煌艺术以中华文化特有的民族性(如重生性、实践理性等)汲取并融化了佛教艺术,而代之以迥然相异的彩塑系列。所以,敦煌地区在佛教文化流播之前早已拥有自己的雕塑话语系统,即使在佛教文化兴盛以后,仍然有许多汉文化特点为主的非佛教产品。凡此,都使敦煌彩塑艺术有着自己的文化自信和艺术根基。了解到这一点,我们也就可以理解唐代雕塑(包括敦煌雕塑艺术)何以达到了历史上的最高峰,以致“盛唐时期,表现在佛像上的雕塑风格,成为佛教雕塑史上的第二次‘国际风格’”。在此意义上,我们似乎可以认为,不是佛教文化主导着唐代雕塑艺术,倒应该是唐代雕塑艺术为佛教文化提供了世界性成功范例。

唐代在雕塑艺术方面出现这种境况并非偶然。据史料记载,唐代画家(兼擅塑作)中有一大批可圈可点的人物,他们是:韩伯通、宋法智、吴智敏、安生、窦泓果、毛婆罗、孙仁贵、张寿、张智藏、陈永承、刘爽、赵云质、宋朝、侯文衍、王元度、廖元立、薛怀义、释方辩、杨惠之、吴道子、元伽儿、王温、王耐儿、张爱儿、刘九郎、员名、程进、李岫、张宏度等,有的且身居高位,仍画塑不辍。据唐张彦远《历代名画记》卷九载:“隋韩伯通,善塑相。”阎立德,父毗,在隋以丹青知名,与弟立本,俱传家业。……贞观初,为将作大匠,造翠微玉华宫,称旨。”又据《长安志》卷十载,唐高宗乾封二年(667)十月,唐著名高僧道宣(律宗首创者)坐化时,“高宗下诏,令崇饰图写(道)宣之真,相匠韩伯通塑绩(同‘绘’)之”。

“相匠”一称,足见“绘塑”二事的内通乃中华艺事之旧例。而最可称妙者,乃是号称“塑圣”的唐代大雕塑家杨惠之。据宋刘道醇《五代名画补遗》载,杨惠之和“画圣”吴道子同拜张僧繇为师,并习丹青,“巧艺并著”,绘塑兼工。后杨见吴道子在绘事方面“声光独显”,乃弃绘专塑,同样取得卓越成绩,时人称颂道:“道子画,惠之塑,夺得僧繇神笔路。”据称,杨惠之所塑造的佛像“形模如生”,“精殊殊圣,古无伦比”。后来唐末黄巢义军将两京寺宇焚毁几尽,独对杨惠之手塑神像“惜其神妙,率不残毁”。由此可见,杨惠之塑像的艺术魅力不仅超逾了宗教和民族界限,甚至跨越了阶级关系。虽然吴、杨二人各有专攻,但在艺术创作上,他们仍然兼绘(塑)并塑(绘)。据《高僧传》卷二六《唐东京相国寺慧云传》载,东京相国寺“文殊、维摩是王府友吴道子装塑”。又据刘道醇《五代名画补遗》载,杨惠之亦曾亲手为雕塑赋彩,如“惠之尝于京兆府塑倡优人留杯亭,像成之日,惠之亦手装染之”。吴、杨二人同出一门的师承关系不仅说明了“书画同源”、“画塑同理”的渊源,同时成为中国绘画与雕塑艺术之间关系的一个缩影,它高度地折射出中国传统艺术之间的内在亲和力与一以贯之的艺术主脉,并由此上溯至中华礼乐文明的源头——由“龙飞凤舞”发源而来的“乐舞精神”。

从理论上说,“塑绘不分”的艺术创作可以达到互补的效果。“塑”使“绘”的线性表达更趋真实而惟妙惟肖;“绘”使“塑”的立面造型更加流畅而气韵生动。“形”与“神”、“虚”与“实”的文化哲学理念落实在具体的艺术作品之上,达到源于生活而高于生活,取自个别而达至一般的典型化、概括的。而对于佛教文化来说,更需要利用一种高妙的艺术技巧来使异域的“胡化”形态深入中土,跨越文化和阶层障碍,从而不仅顺利地广播信仰,还要以其真实的心态来“刻绘泥像,以感天下”、“普度众生”。所以需要调动中华文化的本土资源来达到最优化的“以华制华”(当然这亦是中华文化的自觉与同化特色的体现)。两种不同文化的撞击造成了新的表现机遇,需要与可能相结合的结果促使中国雕塑增加了一个新的类型并在日后蔚为大观,为中华文明乃至世界文明留下了宝贵遗产。

据研究,敦煌莫高窟曾经有其世代不衰的绘塑工匠传承系统,“藏经洞”文书中也保存了一些相关资料。从敦煌石窟中许多窟龕里所表现出的“绘塑同风”(如莫高窟第45窟西龕、第328窟西龕等),壁画中的菩萨与彩塑弟子风格相同,造型一致,很像是出自同一人之手。换言之

雷·H·肯拜尔等《世界雕塑史》,钱景长、钱景渊译,第34页。

参见马德《敦煌工匠史料》,甘肃人民出版社1997年版。

之,彩塑、壁画不仅有不同的专业分工,而且雕塑家与壁画家们同窟制作,相互借鉴与启发,相互帮忙,这既是创作实践的需要,更出于理论上的一种自觉。我们不排除某身彩塑和某铺壁画乃一人所为这种可能。上述现象或许即是敦煌石窟中彩塑与壁画之间表现出惊人的和谐与风格一致的重要原因,其根源即在于“塑绘不分”的艺术传统与文化心性的相通。这一理论问题在实践上亦能获得印证不是偶然的。宋人董道在《广川画跋》中论吴道子艺术成就时曾说:“吴生之画如塑然,隆颊丰鼻,跌目陷脸,非谓引墨浓厚,面目自具,其势有不得不然者。正使塑者如画,则分位皆重叠,使不求其鼻目颧额可分也。杨惠之与吴生皆出开元时,惠之进学不及,乃改为塑;目为塑工易,若塑者,由彩绘设施,自不能入缣素为难。吴生画人物如塑,旁见周视,盖四面可意会,其笔迹圆细如铜丝萦盘,朱粉厚薄,皆见骨高下而肉起陷处,此其自有得者,恐观者不能知此求之,故并以设彩者见焉。”这段话不仅是对吴道子“绘塑同风”的真实描述,更精当地击中了中国雕塑艺术的穴位,也是我们研究和鉴赏敦煌彩塑艺术的一把钥匙。“塑”与“画”不是相互排斥而是同属一脉,其理相通,互为补充,相得益彰。这一传统的合理运用是汉晋唐绘画、雕塑达到高峰的主要原因。而以宋为转折点,随着佛教文化的逐渐衰落,世俗化情绪吞噬了宗教意绪,极力摆脱工匠意味的雕塑技法等遂使得这一优良传统戛然中止,汉晋唐一脉的绘画和雕塑艺术亦日近穷途末路,在这种情况下,《塑诀》之佚失当然是可想见之事。所幸的是,极重书法韵味和诗意特征的文人画艺术以一种新的面貌承继了中国传统艺术的线性特征和乐舞精神,从而走上了另一条新的道路,并在元代将其发展到极致。

从实践上言,敦煌壁画艺术与彩塑艺术不仅从外在形式上达到了整体形式和主题上的一致,从内在艺术风格的技巧传达上同样也呼应着这种关系。我们从敦煌彩塑的轮廓造型、身段取势、衣袂飘动、巾带飞扬、顾盼自若、指臂低昂、神情自如、关节微动等造型上的细节看,它们无不与窟内各壁的经变和龕内壁画相互协调。而从壁画上的人物结构看,又无不与彩塑关系形成内应,其线描技法的准确突出既得益于绘画的实绩,也受益于彩塑上衣裙飘飞的韵律启迪。反之亦然,彩塑上的线条之流动如水既是塑法技巧自身“线雕”的潜在效应,又得助于绘画的点线功夫。线有所本,色有所据;绘有渊源,塑有出处;二者相辅相成,互为补充;彼此依托,相得益彰;合之双美,离则两伤。这般纯技法上的相通已使二者之间具有水乳交融般的亲和,更不用说各自在创作过程中所采用的具体技法,如:构图、透视、晕染等。形、色上的一致“形色并用”是其最外观的感受,也是最基本的直观效果。这是从“塑绘不分”传统中发展而来的基本技法,从敦煌石窟艺术(不论是单体还是群体效应)看,它起到了良好作用。从敦煌彩塑造像来看,“塑绘不分”在技法上的表现主要有以下几点:

首先,“塑”为主体,“绘”为烘托。由于佛、菩萨等塑像是和龕、壁结合为一体的,以佛为主体的塑像便主要以立体的圆雕形象立居正中,而侍从菩萨、弟子、天王、金刚力士等依次列置两旁或龕外。它们既有圆雕的立体形式(依其地位尊等层次),又有高浮雕的形式,一般为身躯紧贴壁面,头部多为模制加工后安装上去。而类似于供养菩萨和“飞天”小神们则大多为影塑(浅浮雕)等。从这种安排和布局看,就突出了重心及其在窟内的主体作用,然后依次在圆雕的躯干和高浮雕与影塑上用线条勾出人物神态、表情、服饰、动作等等。“塑”虽造出轮廓和躯身并赋有一定的表情色彩等,但基本上在整体人物神态和表情等方面有赖于绘和染的功夫,二者缺一不可。

其次,在单体塑像上,除头部、身躯等重要部位外,圆光、冠带、披巾等都以壁绘的方式完成,从而突出了主体和主题,整体趋于和谐一致。

再次,绘塑的结合常常用以处理大形与细部的关系。如,佛和菩萨、弟子、天王、力士等塑出大体外形,而在颜面和肢体等部位辅以线的勾勒并赋以重色。一般而言,菩萨相多涂白色“相粉”,以示肌肤莹洁,素面如玉;弟子、天王则涂肉红色,或赭红色,唇涂朱红,衣饰青绿,华美鲜丽;须发则线条流畅,予人以飘动欲飞之感。线条和色彩上的巧妙处理与塑作的有机结合,达到了整体上的和谐一致,从而准确、细腻地传达出不同人物的身份和性格,大大增强了艺术感染力。

最后,从彩塑与窟内壁画艺术的关系处理上看,也恰到好处地利用了“塑绘不分”这一技巧法则。不仅敦煌莫高窟等如此,同属一脉的天水麦积山石窟亦精妙地运用了这一技法,如北周时期第4窟薄肉塑飞天、伎乐天等。我们知道,“塑”的优点在于以形象的方式展现个别(人物)的内心世界,它长于抒情,而拙于叙事。既如此,那么,在一个相对有限的佛国空间里,主体的“佛”与“菩萨”以端庄、静穆的身份显身,而与此有关的佛经义理、故事、传说和普济众生的法术、事例等则只能依靠壁画去完成。于是,绘画把塑像内在的精神气质揭示出来后,再在壁面上以更大的篇幅、更富视觉冲击力与文本暗示的方式栩栩如生地展现出来,从外在形式上去呈现一种佛经义理和雕塑形象之间的一致性,从而不仅使塑像更加立体而真实,具有深度,同时也使整窟充满着佛国的繁华意象,从另一侧面渲染着佛国主题和世态人情。这种形式上的完满不仅使创作者体验到一种理想世界的自由追求,从中获得一种愉悦和满足,同时也使得僧徒、信众们从生理、心理多方面深受感动,不仅获得筋肉的舒展,也在获得知识的同时,激发情感。物理的空间张力布置使生理上的张力得以释放,生理上的张力表达使心理上获得冲动与满足。宗教的情绪与艺术的审美达到了统一,出世与入世的不同观念形成了共鸣,现实的苦难与理想的弘愿在此产生了共振,窟外的世相与窟内的“极乐世界”形成了对应。这一切都取决于石窟壁画与彩塑艺术共同营造的氛围,它使人们心中燃起了一盏希望的灯塔:走向佛陀!可见,敦煌彩塑艺术的成功在很大程度上依赖于中国传统艺术“塑绘不分”的法则。

综上所述,中华文明源远流长,作为文化基础的“多元共生”观念与艺术创作中的“塑绘不分”现象及其走向“乐舞精神”,是中国传统“雕塑论”匮乏这一现象较为合理的解释,这为我们进一步理解中华艺术文化传统提供了某种深度描述和意义解析。

(作者单位 厦门大学中文系)

责任编辑 陈诗红